



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
*Reitora: Anna Maria Marques Cintra*

**edue**

EDITORA DA PUC-SP

*Direção: Miguel Wady Chaia*

*Conselho Editorial*

Anna Maria Marques Cintra (*Presidente*)

Cibele Isaac Saad Rodrigues

Ladislau Dowbor

Mary Jane Paris Spink

Maura Pardini Bicudo Vêras

Norval Baitello Junior

Oswaldo Henrique Duek Marques

Rosa Maria B. B. de Andrade Nery

Sônia Barbosa Camargo Igliori

Leila Maria da Silva Blass  
(organizadora)

# IMATERIAL E CONSTRUÇÃO DE SABERES

**edue**



São Paulo

2014

Copyright © 2014. Leila Maria da Silva Blass. Foi feito o depósito legal.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitora Nadir Gouvêa Kfouri/PUC-SP

Imaterial e construção de saberes / org. Leila Maria da Silva Blass. - São Paulo : EDUC : FAPESP, 2014.

144 p ; 23 cm

Bibliografia

ISBN 978-85-283-0471-8

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Criatividade. 3. Arte e sociedade. 4. Sociologia do conhecimento. 5. Subjetividade. I. Blass, Leila Maria da Silva.

CDD 301.01

701.03

153.35

**EDUC – Editora da PUC-SP**

*Direção*

Miguel Wady Chaia

*Produção Editorial*

Sonia Montone

*Preparação*

Lucimara Carvalho

*Revisão*

Siméia Mello

*Editoração Eletrônica*

Waldir Alves

Gabriel Moraes

*Capa*

Tatiana Blass

“Thames” (26x44 cm, óleo sobre tela, 2012)

*Realização:* Waldir Alves

*Administração e Vendas*

Ronaldo Decicino

**educ**

Rua Monte Alegre, 984 – Sala S16

CEP 05014-901 – São Paulo – SP

Tel./Fax: (11) 3670-8085 e 3670-8558

E-mail: educ@pucsp.br – Site: www.pucsp.br/educ

# Sumário

*Hamilton Faria* | Criar poesia

**13**

*Silvana Tótora* | Subjetividade *poiética*

**21**

*José Machado Pais* | As tramas da criatividade na produção  
artesanal da sociologia

**45**

*Silvio Cesar Silva* | Hackers: artífices do imaterial

**67**

*Volia Regina Costa Kato* | O fazer arquitetônico: o artesão e sua obra

**87**

*Leila Maria da Silva Blass* | Imaterial e fazer artístico

**117**

Sobre os autores

**143**

*José Machado Pais*

---

## As tramas da criatividade na produção artesanal da sociologia

O trabalho manual, próprio do artesanato, tem sido historicamente contraposto ao trabalho intelectual. No entanto, todo artesão mantém um diálogo ágil entre trabalho manual e pensamento. Sennett (2008) dá-nos conta desse vínculo, que faz com que a concepção e a execução sejam um elo determinante da produção artesanal. No caso da produção artesanal da sociologia, o conhecimento é também resultado das artes de pensar, de questionar e de fazer, cuja matéria-prima é uma espécie de barro social. Em sua forma mais bruta e realista, esse barro é o cotidiano (Pais, 2013). Vejamos como em ambos os campos – intelectual e artesanal – se constroem as tramas da criatividade na construção dos saberes.

### **Mãos pensantes e achados do cotidiano**

Ao olharmos uma peça de barro, podemos imaginar dedos ágeis trabalhando o barro, dando-lhe uma forma não necessariamente aprisionada a modelos abstratos, como se a matéria bruta do barro ganhasse forma e sentido ao ser espontaneamente manejada pelos dedos. Vêm-me

à lembrança as palavras de José Saramago quando, no seu romance *A caverna*, ele descreve o poder mágico das mãos do oleiro Cipriano Algor.

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro [...] nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer [...]. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria face e uma coisa a que chamaria ídolo. (Saramago, 2000, pp. 82-83)

O diálogo entre trabalho manual e pensamento exercita-se cotidianamente no modo como as matérias-primas são preparadas nas técnicas de produção artesanal e temáticas trabalhadas. Nem todos os oleiros trabalham o barro da mesma forma. Técnicas antigas passam de geração em geração como parte de uma herança cultural ou de um “acervo de conhecimentos à mão” (Schutz e Luckmann, 2001[1973], p. 122), contando também a experimentação. Em Águas Belas (Pernambuco), existia um ceramista mestiço, descendente de índios, de nome Nhô Caboclo, que misturava o barro com barba de bode e mandioca linheira (Tirapeli, 2006, p. 46). De onde lhe veio a ideia, senão da experimentação? Na produção artesanal sempre se valorizou o conhecimento prático, feito de experiências e aprendizagens. Por exemplo, o tempo de cozedura da cerâmica no forno é determinado pelas características do forno, mas, sobretudo, pela experiência do oleiro. Recentemente, pedi a uma ceramista para inscrever num azulejo o desenho de um rosto de mulher que o poeta António Ramos Rosa me oferecera. Pensara oferecer-lhe o azulejo no aniversário dos seus 86 anos, meses antes do seu falecimento. Contudo, pouco tempo depois de sair do forno, o azulejo rachou. Uma amiga a quem relatei o infortúnio, Maria do Carmo Serén, elucidou-me, dizendo:

*O mundo é feito de quarks e eletrões; os eletrões estão do lado de fora do átomo, sempre a repelirem outros eletrões; no mundo do mais pequeno tudo se repele. Estás a ver, com o calor a incidir sobre uma matéria hidratada tem de se ter cuidado: quando há canecas, tigelas, pratos fundos, cava-se aí um espaço para o ar ir arrefecendo, o que não acontece com os azulejos. Daí o quadriculado que se pressiona no reverso, criando sulcos de espraçamento que evitam a quebra. Quando eu fazia sucedâneos em barro de vasos e estatuetas sumérias, que oferecia no Natal, aprendi à minha custa, sem saber nada dos eletrões, a repelir o ataque das chamas, que as paredes lisas, sem côncavos, fragilizavam mais.*

Esse acervo de conhecimento se constrói na base de sedimentações de anteriores experiências. Se a estrutura do acervo de conhecimento contém elementos heterogêneos, a sua origem remonta, em princípio, à heterogeneidade dos acontecimentos que geram o conhecimento do mundo, da vida (Schutz e Luckmann, 2001[1973], p. 130). As experiências de vida que dão corpo a esse conhecimento requerem explicitação em situações problemáticas, como a do azulejo rachado, antes de se sedimentarem como elementos de conhecimento, segundo diversos graus de credibilidade. A consolidação do conhecimento depende dos fluxos da experiência cotidiana e da transmissão dos saberes.

Dando de novo voz à historiadora Maria do Carmo Serén:

*Conheci um oleiro, fiz coisas com ele, com roda e sem roda. Usava um barro cheio de areia e muito cascalho, era mais difícil do que agora, que é limpo. Até aí eu fazia, a frio, muita coisa sobre estuque molhado, também prendas de Natal, alfinetes, colares, pintava com motivos do século XVIII [...]. Sempre gostei de motivos pré-clássicos, mais da Mesopotâmia, e já fazia em barro, a frio, estatuetas e vasos que secava no fogão a gás Cidla da minha mãe. Havia dois fogões na cozinha, o habitual, elétrico, e o de gás para coisas rápidas. Mas foi o oleiro que me explicou como fazer um fogão no chão, num buraco, com madeira, tapá-lo com telhas e terra aqui e ali para garantir que braços e pernas não se soltassem das figurinhas, e o ar quente nas cavidades controlasse o excessivo calor.*

Observações e experiências do cotidiano aparecem também como fonte de inspiração da produção artesanal. Assim, as peças de barro podem dar vida a anjinhos, santos e figuras de presépio, mas também a figurações que arrastam uma crítica social, na pele de barro que diferencia socialmente burgueses, militares e padres. Por exemplo, em Portugal, no Alentejo, as hierarquias sociais não deixam de aparecer nos barros de Estremoz: a burguesia é representada pela dama à varanda, a dama ao espelho, a dama orando, a dama a tomar chá, a dama a cavalo... E, entre tantas damas, o inevitável *papo-seco* (peralta) e o cavaleiro galanteador. Nas figuras populares de meio rural lá vemos o sapateiro, o fabricante de queijos, o ceifeiro e, junto a um aprisco, uma cena de namoro, ele ordenhando, ela com o cântaro ao quadril. Um olhar atento às figuras de barro mostra-nos um cotidiano segregado por gênero: entre os homens, para além dos tocadores de harmônio, sentados ou de pé, vemos pastores conversando, merendando ou dormindo a sesta; entre as mulheres aparece uma vendedeira com galinhas a caminho do mercado e muitas outras labutando: uma mulher fiando, uma mulher sachando, uma mulher a passar a ferro, uma mulher lavando no rio, uma mulher a dobar, uma mulher a ceifar, etc. (Vermelho, 1990, p. 85).

Os artistas *naïf* frequentemente assentam suas produções em achados do cotidiano. Veja-se o exemplo de Ferdinand Cheval (1836-1924). Aprendiz de padeiro quando ainda criança, abandonou os estudos para se empregar como carteiro numa comunidade rural francesa. Um dia tropeçou numa pedra. Ficou tão fascinado com a sua morfologia que a trouxe para casa. No dia seguinte encontrou mais pedras e assim, pedra a pedra, começou a sua enorme coleção, que tornaria possível a construção do *Palais Idéal*, mais de trinta anos passados sobre o achamento da primeira pedra. Cheval era ridicularizado quando o viam, de carrinho de mão, carregando pedras para a construção do seu imaginado *Palácio Ideal*. Mas que importa? Ele sabia bem o que perseguia. Eu próprio sinto um vexame semelhante quando, em hipermercados, ando de blocos de notas registrando anúncios publicitários dos produtos expostos.

[...] marchou para a prateleira dos *after shave* e passo uns largos minutos a cotejar (e cortejar) os rótulos, em “busca de identidades narrativas”. Um funcionário da loja olha-me desconfiado e ouço-o dizer para outro: “Deve ser fornecedor”. O problema é que tinha enalhado numa colônia/*after shave* que me deixou desconcertado: *Jóvan Musk Oil*. No rótulo podia ler: “O aroma provocante que, ao mesmo tempo, acalma e excita a sua sensualidade. E a dela também [...]”. Poderá não pôr mais mulheres na sua vida. Mas provavelmente dará mais vida às suas mulheres”. (Pais, 2009, p. 182)

Em minhas pesquisas, frequentemente, me vejo no papel de observador clandestino, envolvendo-me em “observações invisíveis”, como as que eram desenvolvidas pelos anjos do filme de Wim Wenders, *As asas do desejo*. Descubro-me como um etnógrafo urbano quando, ao estranhar-me numa cotidianidade aparentemente reificada (Da Matta, 1988), começo a praticar uma espécie de *passeiologia* (Burckhardt, 1991), observando paisagens percorridas a pé, deixando-me levar mais pelos sentidos do que pelas pernas. As ciências sociais exploram muito o “objetivo” e o “subjetivo”, mas muito pouco o “trajetivo” – feito de contactos, aproximações, deambulações (Virilio, 2000). É deambulando pelo cotidiano que o descobrimos como uma alavanca de conhecimento. O sentido do social pode ser revelado observando-se pequenos detalhes da vida cotidiana, desde que sociologicamente problematizados. Para o efeito há que nos deixarmos surpreender pelo que nos rodeia e que – por tão familiar – nos parece desprovido de significado sociológico. O método? Para começar, conta muito a “curiosidade ociosa”, como defendia Veblen (Barañano, 1993); ou a “curiosidade espontânea”, como a ela se referia Freire:

O exercício da curiosidade a faz mais criticamente curiosa, mais metodicamente “perseguidora” do seu objeto. Quando mais a curiosidade espontânea se intensifica, mas, sobretudo, se “rigoriza”, tanto mais epistemológica ela se vai tornando. (1997, p. 97)

Por exemplo, chegamos à praia. Ao nos livrarmos da roupa, não nos despimos da capacidade de observação sociológica. Devo confessar que,

por norma, levo sempre um livro para ler na praia, mas raramente o leio. Por quê? Porque não consigo ler simultaneamente dois livros. Não é a praia um livro de comportamentos? A entrada na água, por exemplo. Há modos comportamentais tipificáveis: o atleta, o tímido, o ousado... Aquela velhota agachada, fora da rebentação das ondas, o que faz? Observando o modo de aplicação dos cremes de bronzear posso imaginar indicadores da qualidade afetiva das relações conjugais: Ela pede: "Chega aqui nas costas!". Ele responde: "Não vês que estou a ler o jornal?". Outros besuntam a mulher, abruptamente, terminando com um apressado "Já está!". Os apaixonados quase esgotam a bisnaga do creme no corpo da companheira. E esfregam suavemente, e colocam mais creme, e intrusamente deixam escapar os dedos por regiões do corpo onde, supostamente, não faria falta o protetor solar. Aí desvio o olhar e vejo brigas de miúdos pela posse de uma pá de areia ou de uma bola. Os pais pedem às crianças que tenham maneiras, "Empresta lá a pá ao menino...". O comportamento dos pais é muito mais "civilizado", no sentido em que Elias (1994[1939]) trabalhou o conceito. O sentimento da posse é semelhante, mas o seu exercício é muito mais sutil. Por exemplo, observo a forma como os adultos ocupam o areal. Estrategicamente espalham toalhas, mochilas, geladeiras e ténis por uma ampla superfície de areia, como estratégia de delimitação do seu espaço: de um espaço que não pretendem que venha a ser ocupado por intrusos. Os mais felinos definem tacitamente a propriedade de areal através da projeção da sombra do chapéu de sol na areia. Ninguém ousa estender a toalha na sombra projetada por um chapéu de sol alheio. Há famílias que se munem de dois chapéus para se beneficiarem de uma projeção mais ampla de sombra, desse modo aumentando o território de usufruto privado. Não é tudo isso significativo?

As descobertas do "acaso", às quais Merton (1968[1949], p. 157) se referiu como achados *serendipity*, não deixam de estar enraizadas em experiências e achados do cotidiano. Para o efeito, há que criar uma predisposição para nos deixarmos surpreender com o que vamos observando, uma receptividade a "qualquer ligação imprevista e não planificada"

entre dados ou problemas de pesquisa (Mills, 1965[1959], p. 228). O artesão Toinho das Areias, do Ceará (Majorlândia), revelou como a mãe começou a investir na estética da areia engarrafada:

Ela fazia antes só desenho geométrico nas garrafas. Depois, ela, trabalhando numa garrafa, a garrafa tombou, os desenhos se demoliram e misturaram uns com os outros e vieram alguns motivos de paisagem, de pessoa, de animal... Aí ela teve a ideia de que dava certo na areia, de fazer nas garrafas... (Alegre, 1994, p. 53)

Não existe criação sem acasos que se entrecruzam com vivências surpreendentes e significados inesperados (Ostrower, 1990).

## Convenções

As convenções existem no campo da produção artesanal. Há heranças e imaginários que se transmitem intergeracionalmente. Por isso mesmo, o artesanato expressa identidades culturais que traduzem artes de fazer de coletivos sociais. Através do artesanato, vemos como memórias rendilhadas se enrolam nos enredos de um cotidiano com marcas históricas. A brasileira Numa Ciro – professora, poetisa, psicanalista e cantora – num texto que recentemente me enviou, recordava memórias de infância, depois de sua estadia em Portugal, quando dos seus espetáculos em torno de "A Peleja da Voz com a Língua", no Ano do Brasil em Portugal (2012-2013). Dizia ela:

Muitas vezes tinha a impressão de que não havia saído do Brasil, para subitamente reconhecer que estávamos separados por um oceano. Eu atravessei o Atlântico e naquele momento flanava na Rua da Conceição, que chamo "rua das Retrosarias" onde procurava linhas de bordar da Ilha da Madeira. Nos anos 1950/1960, os armarinhos (retrosarias) de Campina Grande, Paraíba, nordeste do Brasil, vendiam linhas de bordado da Ilha da Madeira. Nessa época, eu era miúda e como a maioria das minhas

primas, e não são poucas, aprendi a bordar. Ia com minha mãe às compras e sonhava um dia conhecer a terra donde vinham aquelas linhas que considerávamos tão preciosas quanto um *stradivarius*.

Os critérios de qualidade e meticulosidade que definem as mestrias artesanais são conhecidos e partilhados pelos artesãos, entre os quais ocorrem, frequentemente, socializações de natureza comunitária. Há uma transmissão de saberes na base de relações familiares e de vizinhança. É o que acontece com as rendeiras, cuja aprendizagem se concretiza em sociabilidades cotidianas que são próprias de comunidades femininas de base residencial ou familiar. A exibição das peças produzidas em ambientes cotidianos (colchas de cama, *napruns* de mesa, cortinas de renda) são montras de visibilidade dessas mestrias. No entanto, embora a produção artesanal esteja regulada por um sistema de convenções, há sempre margem para a expressão da mestria pessoal, de um toque de individualidade na escolha das variantes da composição artística. Os recursos da tradição são permanentemente reinventados. Os resultados não se limitam à reprodução de modelos, são personalizados como os de obras de arte consagradas, expressam virtuosidade (Becker, 2010[1982], p. 215). Não por acaso Sennett (2008) termina o seu livro enaltecendo o orgulho pelo trabalho que o artesão desenvolve. Por isso mesmo, a imitação não lhe produz uma satisfação durável. A qualidade do trabalho realizado não pode dissociar-se da lentidão da produção artesanal, num tempo que dá tempo à imaginação e ao bem-fazer, o que não acontece quando se sofrem pressões para a rápida obtenção de resultados ou quando, no mundo acadêmico, as atividades de pesquisa são atropeladas por enredos burocráticos e administrativos.

As propostas de uma *sociologia crítica* por parte de Wright Mills surgiram quando, depois de ser convidado para dirigir grupos de investigação no Bureau for Applied Social Research, da Columbia University, se viu atolado em afazeres burocráticos que o desviavam da pesquisa. Agastado foi também ficando por atritos com o seu mentor, Paul Lazarsfeld, cujo rigor na aplicação das metodologias de investigação

(Lazarsfeld e Rosenberg, 1955; Merton, Coleman e Peter, 1979) não o salvou de ser acusado pelo seu discípulo de cultor de um “empiricismo abstrato”. Foi então que Mills começou a gizar uma demarcação em relação à chamada *sociologia administrativa*, reivindicando uma *sociologia crítica* com que pudesse dar largas à *imaginação sociológica* que ele pensava poder desenvolver, de forma independente, em idealizadas “pesquisas artesanais” (Horowitz, 1983). Ao que consta, a *sociologia crítica* de Mills, como prática ou “visão” (McQuarie, 1989), foi frequentemente alimentada por pesquisas que ele próprio dirigiu no Bureau for Applied Social Research (Sterne, 2005), não sendo de estranhar que os seus apelos de “ida ao campo” fossem ironizados por metodólogos sabedores de que para o campo mandava Mills seus assistentes de investigação (Denzin, 1989 e 1990), tão atolado continuava em seus afazeres burocráticos (Oakes e Vidich, 1999; Sterne, 2005).

Na sociologia, como no artesanato, combinam-se predicados utilitaristas e estéticos. Por exemplo, as colchas bordadas não deixam de ter efeitos decorativos, embora a sua principal função seja proteger do frio. Com grande sensibilidade artística, os artesãos dominam os efeitos estéticos das cores com que trabalham e dos padrões que idealizam. É no plano estético que se joga o virtuosismo do artesão, expresso não apenas por competências técnicas, mas também por ideais de beleza. A beleza é uma exigência suplementar às funções utilitaristas da produção artesanal. Contudo, alguma produção sociológica parece esgotar-se em seus propósitos utilitaristas. É uma sociologia pressionada pela obtenção rápida de resultados e que, em sua ânsia produtivista, acaba por se especializar na produção desenfreada de relatórios, frequentemente carentes de compreensibilidade. É uma sociologia que se traduz em narrativas intragáveis, feitas à pressa, abusando de um jargão de difícil compreensão. Sejamos claros. O que em sociologia vale é, sobretudo, a produção de um conhecimento rigoroso da realidade social. Esta não é para a sociologia objeto de contemplação estética. Mas se esse conhecimento nos chegar de forma clara, que não simplista, todos ficamos a ganhar. Para tanto há que



se trabalhar na arte de bem escrever, burilando os textos, sujeitando-os à crítica da gaveta, voltando a reescrevê-los para que as ideias apareçam devidamente articuladas e acessíveis à compreensão, dando-lhes um devido tempo de cozedura como o barro que vai ao forno.

Como ocorre com a produção artesanal, também as pesquisas sociológicas se jogam num campo de convenções. Mas qualquer jogo, embora apareça subordinado, por definição, a um campo de regras, não deixa de estar aberto a possibilidades criativas. Becker (2010[1982], pp. 216-245), a propósito do artesanato, faz uma sugestiva referência à *arte acadêmica* e à *arte comercial* como formas de arte que, de certa maneira, têm correspondência com o que se passa no campo da sociologia. Na *arte acadêmica*, a criatividade aparece condicionada por uma excessiva formalização e convencionalidade de procedimentos, tanto no que respeita à forma como ao método. Em contrapartida, a *arte comercial* faz depender a produção artística de influências externas, apoios de mecenato, subsídios estatais. O pagador estabelece os objetivos e o artista faz uso das suas competências para satisfazer quem paga. A produção sociológica também se encontra crescentemente dependente de encomendas. Conheço casos em que os resultados de pesquisas, se não são do agrado das entidades que as patrocinam, são simplesmente arquivados no baú do esquecimento. Por outro lado, a *arte acadêmica* surge quando há uma subjugação acrítica a regras e convencionalismos. Espartilhos dessa natureza ameaçam a criatividade em outros domínios. Tome-se o exemplo da literatura. Em algumas épocas, o estilo convencional não admitia outras formas de expressão poética para além do soneto ou de outras variantes métricas pautadas pela rigidez. No caso da sociologia, ainda hoje alguns manuais ortodoxos advogam como método exclusivo de investigação um quadro teórico de partida que rigidamente persegue a comprovação de hipóteses de partida que à força se pretendem confirmadas. O virtuosismo técnico é o que mais parece contar. Que importa que os resultados de pesquisa sejam disparatados se eles se apoiam em sofisticadas análises fatorias? Porém, é necessário que se diga, justificadas críticas aos excessos de convencionalismo

acadêmico não legitimam que a produção de conhecimento sociológico seja permeável ao tudo vale, do ponto de vista metodológico. Não há conhecimento sociológico sem rigor e disciplina no uso dos conceitos, das teorias e dos métodos. No entanto, o rigor metodológico não é incompatível com a criatividade.

### A ludicidade da criatividade: teias e urdiduras

A imaginação sociológica consiste, frequentemente, na “capacidade de passar de uma perspectiva a outra”. A sua essência é “uma combinação de ideias que não supúnhamos combináveis” (Mills, 1965[1959], pp. 228-229). De facto, o trabalho científico inovador desenvolve-se cada vez mais em condições transepistêmicas (Knorr-Certina, 1992). A criatividade passa pela capacidade de conectar o interconectado, com imaginação e plasticidade de pensamento, vendo outra coisa para além do que parece ser. As associações são a essência do mundo imaginativo: “são correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças [...]. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses – do que seria possível, se nem sempre possível” (Ostrower, 1977, pp. 20-21). Pelo mesmo diapasão segue Mills (1965[1959], p. 217): “A imaginação é levada, com frequência, a reunir itens até então isolados, descobrindo ligações insuspeitas [...]. É uma espécie de lógica da combinação, e o ‘acaso’ por vezes desempenha nela um papel curioso”.

A lógica de combinação, suporte da arte de construção de *puzzles*, encontra-se em grande parte da produção artesanal. Vejamos o caso da tecelagem. Frequentemente, as colchas são artesanalmente produzidas com retalhos de tecidos velhos e desperdiçados que, desse modo, são recuperados com arte e sentido estético. As composições e harmonias nas cores incorporam elaborações estéticas que, numa lógica de *collage*, não andam longe de algumas tendências da pintura contemporânea (Becker, 2010[1982], pp. 211-212): na combinação das formas geométricas

(abstracionismo), nos efeitos óticos (Vasarely), na recuperação de imagens de ambientes cotidianos (Andy Warhol) ou na repetição de formas geométricas simplificadas (minimalismo).

Tomando outro exemplo do artesanato – o da renda – não por acaso ela é considerada “um fio enrolado sobre si mesmo” que se junta a outros fios trançados, passados, enrolados entre si. Na renda de bilros, por exemplo, alfinetes colocados na almofada prendem o entrecruzamento dos fios das bobinas. Cruzando, combinando e entremeando as bobinas, os fios vão-se misturando, atando-se em nós, figurando retículas, gizando a criatividade (Ramos e Ramos, 1948, pp. 12-19). A complexidade dessa produção artesanal ganha particular relevância na renda de *labirinto*, devido às dificuldades de execução.

Também na renda *ñandutí*, do Paraguai, a lógica da composição se encontra presente nas estratégias de *collage* que as rendeiras usam e denominam de *encaixe*. O rendado permeia a imaginação das artesãs, sendo as figurações inspiradas nas teias que as aranhas distendem nas clareiras das matas (Neto, 1996, pp. 385-402). Aliás, o significado de *ñandutí*, em guarani, é o de teia. Por sua vez, o sentido etimológico de *teia* remete ao de *tela*, marco que acolhe a criatividade do artesão ou da artesã. É na tela que se entrelaçam linhas, cores, gestos, pensamentos. É também numa tela que se inscreve a produção sociológica, quando se entrelaçam conceitos, teorias, pensamentos, hipóteses, escrituras tecidas em textos. O fazer sociológico é uma teia de cumplicidades e trocas mas, sobretudo, é um fazer dominado pelo prazer da curiosidade e da descoberta. O próprio texto que transporta os resultados de uma pesquisa é uma teia de enredos. Não por acaso, o significado etimológico de texto (*textus*) remete para uma arte manual a partir da trama de uma teia. Um texto é, literalmente, um *tecido*. O tecido é um arquétipo da criação artística, o produto de “artes de fazer” (Certeau, 1990[1980]).

Podendo a noção de *teia* corresponder a um modelo ou a uma estrutura, ela é sem dúvida uma metáfora que dá conta da “dinâmica relacional que constitui a vida” (Caldeira e Almeida, 2003, p. 39). A técnica

do *collage*, presente no *ñandutí* e em muitas outras rendas e produções artesanais, proporciona uma convergência na divergência. Essa é também a perspectiva metodológica de Schutz quando, ao teorizar sobre “realidades múltiplas”, pressupõe a sua inscrição numa totalidade social. Uma tal *interconectividade* é também explorada pela etnografia multilocalizada (Marcus, 1980). Em suma, se as teias de aranha são extensões da aranha enquanto ser que as tece (Ingold, 2008), também a vida cotidiana é uma extensão de quem a vive, a reproduz, a reinventa em “teias de significado” (Geertz, 2008). Como poderia a sociologia abstrair-se das teias do cotidiano como extensão da vida de quem as produz?

Tal como a máquina de pensar de Ramon Lull, de cujo epicentro irradiam todas as conectividades possíveis (Bonner, 1985), também a teia tem um centro de onde emana a criatividade da aranha projetada num espaço de filamentos interconectados. Tecer, dessa maneira, é um saber fazer teias: entrelaçando fios, configurando formas, cruzando o pensamento com as mãos, o olhar com a imaginação. Ramon Llull (1232-1315), esse grande pensador religioso, pereceu quando, rascunhando os seus últimos escritos, rumava de barco para a sua amada ilha de Palma de Maiorca. Umberto Eco haveria de sustentar que talvez a obra de Lull não tivesse sido o que foi se na sua amada ilha não tivesse nascido e aprendido a viver numa encruzilhada de culturas. Grande parte da vida desse *doctor illuminatus* foi dedicada à invenção de uma máquina de pensar, ainda hoje conhecida como *Ars Magna et Ultima*. O segredo de funcionamento dessa máquina é uma sofisticada lógica de associações que está na base de um dos mais conhecidos ramos da matemática, a análise combinatória. A máquina de pensar de Ramon Llull é, na verdade, uma arte de exploração de dédalos, de misteriosos encontros, combinações e fusões. Por o seu inventor ter nascido, como sugeriu Eco, numa ilha feita de uma encruzilhada de culturas?

Não espanta que Jorge Luís Borges, exímio explorador de estruturas labirínticas, se tivesse entusiasmado com a máquina de pensar de Ramon Llull, começando desde logo por averiguar como ela dava conta dos

atributos divinos. No centro do diagrama cerebral da máquina de pensar, encontramos a letra A, representando Deus. E, a uma equidistância do centro, atadas por estrelas e polígonos, damos conta de outras mais letras (B, C, D, E...) representando diferentes atributos: a bondade, a grandeza, a eternidade, o poder, a sabedoria, a vontade, a virtude, a verdade e a glória. O que o diagrama nos mostra é a inerência dos atributos e a sua evidente articulação. Desse modo, podemos afirmar que a glória é eterna e a eternidade gloriosa; ou que a verdade é poderosamente sábia, sabiamente livre, livremente virtuosa, etc. O que podemos descobrir nesse labiríntico *et cetera*, é inumerável. Nele tanto nos podemos perder como achar. Como bem mostrou José Luís Borges, o princípio que move a máquina de pensar de Ramon Llull é a aplicação metódica do acaso. É uma predisposição para a valorização dos achados *serendipity*, o que só se consegue com uma sensibilidade propensa à criatividade e, como atrás se sugeria, essa criatividade passa pela capacidade de conectar o interconectado. Maria Helena Vieira da Silva, conhecida pintora portuguesa, confessa: “[...] a minha erudição, a minha sabedoria, faço-a atando um bocadinho de cordel a outro bocadinho de cordel, e mais outro ainda, toda a espécie de corde-linhos, e, então, o nó ata-se em mim” (AAVV, 1993, p. 28 apud Caldeira e Almeida, 2003, p. 40). A atadura desse nó consegue-se, segundo Mills, cultivando hábitos de *classificação cruzada*: “Para o sociólogo, a classificação cruzada é o que a diagramação de uma sentença é para o gramático. Sob muitos aspetos, a classificação cruzada é a gramática mesma da imaginação sociológica” (Mills, 1965[1959], p. 230).

A teia é tecida pela aranha como uma armadilha de captura. Daí que, na ideia de *tramar* alguém, sobressaia o ardil ou a manha: “a trama é um enredo, uma intriga, uma maquinação. Assim, quem ‘está tramado’ está enredado nalguma teia” (Caldeira e Almeida, 2003, p. 42). É a *trama* (conjunto de fios que a lançadeira faz passar por entre os fios da urdidura do tear) que gera as variações de pontos, cortes e desenhos num campo de possibilidades criativas cujos limites são definidos pela urdidura. Como assegurar esse campo de possibilidades criativas? Através de estratégias de

interconectividade. Porém, com a fragmentação do conhecimento, determinada pela especialização, perde-se a capacidade de interconectar o não conectado. Ou seja, perde-se a criatividade. Se tomarmos o exemplo dos campos visuais, verificamos que os detalhes que vemos são captados por uma pequena parte central da retina chamada *fóvea*. Se esta se destrói, perde-se a visão detalhada, mas não a geral, dependente da periferia da retina. Contudo, se a periferia da retina se danificar e a *fóvea* se mantiver intacta, os detalhes perdem todo o seu significado. É o que parece acontecer com muitas pesquisas especializadas. Perderam a capacidade de interconectar o interconectado.

Uma tal ameaça levou Mills a protestar contra os arautos da especialização que nos pretendem encerrar num “jargão estéril” de “especializações arbitrarias”. Em contrapartida, desafia-nos a “pensar em termos de vários pontos de vista, e assim deixarmos que nossa mente se transforme num prisma móvel, colhendo luz de tantos ângulos quanto possível” (Mills, 1965[1965], p. 242). Vivemos numa sociedade dita do conhecimento, mas o conhecimento não basta, é necessário ter sabedoria. O conhecimento fragmentário tende à delimitação de campos de conhecimento de uma forma arbitrária, perdendo de vista a sua interconectividade. Os mais interessantes e inesperados achados de pesquisa dão-se quando conseguimos conectar o interconectado, com imaginação e plasticidade de pensamento, vendo outra coisa para além do que parece ser. Para tanto, há que se jogar com a astúcia, alcançando objetivos complexos de modo indireto, obliquamente (Kay, 2010, p. 18). Na obliquidade, a distinção entre meios e fins não é central no processo de decisão prático. Por que os cientistas sociais têm, por vezes, dificuldades em interpretar a realidade social? Provavelmente porque lhes falta instinto de composição. Muitos deles lutam por respostas que criaram em suas mentes antes mesmo de encontrarem o problema. Retome-se a distinção feita por Tolstói, em *Guerra e paz*, entre o ouriço e a raposa. Os ouriços movem-se lentamente em direção a um objeto determinado, as raposas movem-se obliquamente. Jogam com astúcia e agilidade. É de Kay (ibid., p. 68) o remate:

O processo no qual objetivos bem definidos e ordenados por prioridade são decompostos em estados e ações específicos, cujo progresso pode ser monitorizado e medido, não é a realidade no modo como as pessoas encontram a realização nas suas vidas, criam grandes obras de arte, estabelecem grandes sociedades ou constroem bons negócios.

O trabalho que se mantém impregnado de arte é jogo. Aliás, a criatividade é lúdica. O jogo faz parte do pensamento criativo. Jogam-se hipóteses quando elas são colocadas à prova, jogam-se também teorias na explicação da realidade. O pensamento criativo não sabe exatamente o que pode encontrar, em contrapartida é estimulado pelas possibilidades de novas descobertas. Essa ludicidade alimenta a criatividade. Não por acaso Weber (1989[1922], p. 10) reconheceu que as melhores ideias surgem em contextos descontraídos, como numa boa caminhada ou fumando um cigarro no sofá. Nesse sentido, a criatividade aparece também associada a uma satisfação intrínseca com o que se faz. No artesanato como modelo idealizado de satisfação no trabalho não há ruptura entre trabalho e prazer (Mills, 2009, pp. 59-63). Da mesma forma, a reivindicação desse atributo do artesanato por parte da sociologia significa subordinar à paixão pela investigação aspetos como dinheiro, reputação, exposição mediática. A gratificação intrínseca, derivada do prazer em pesquisar, sobrelêva toda e qualquer gratificação extrínseca: liderança de vastas equipes de investigação, financiamentos avultados, publicações em revistas no *top* dos *rankings*. Não é que esses aspectos devam ser negligenciados, mas a paixão pela sociologia é que nos faz sociólogos a tempo inteiro. Ideias de projetos de pesquisa ou de hipóteses de investigação podem surgir numa fila de trânsito, nas compras de supermercado, num trajeto de metrô, numa praia apinhada de gente, em qualquer situação da vida cotidiana. Não há separação rígida entre a esfera do lazer e a do trabalho, porque, na produção artesanal da sociologia o trabalho, confunde-se frequentemente com o lazer.

## E o futuro? A produção em série

O declínio da produção artesanal ocorre quando, com o desenvolvimento do capitalismo, se entra na era da produção em grande escala, quando o saber se dissocia do fazer. O artesanato fica então ameaçado pela padronização própria de uma estética industrial. A tradição corre riscos de se perder numa lógica mercadológica (Leite, 2005). Com o surgimento da grande indústria, a produção fica cada vez mais confinada a dois campos de atuação demarcada: o da criação e o da reprodução em série, em que se copiam modelos existentes de forma automatizada.

A sociologia também perde uma boa parte da sua vocação criativa quando passa a valorizar a produção em série, num movimento semelhante ao que evoluiu do sistema produtivo artesanal para o da fabricação em série. Em muita da produção sociológica contemporânea é isso mesmo que acontece: modos de fazer reificam procedimentos através de fórmulas estereotipadas e da fetichização de técnicas de investigação que parecem valer apenas pela sua sofisticação. Surge assim uma sociologia pouco propensa a buscas originais, mais virada para a vulgarização de teorias e conceitos desgastados pelo tempo, reprodutora e mimética, propensa a discursos empoladamente cifrados, a rumações de citações sem rasgos de criatividade. No chorrilho de citações sem nexo, o problema é quando o argumento, se o há, lhes passa ao lado. Esse é o verdadeiro lado *kitsch* da produção sociológica, se por *kitsch* entendermos – como o entende Eco (2009[1965], p. 122) – a incapacidade de fundir a citação num novo contexto de produção. É também o que acontece quando a citação se eclipsa e dela apenas sobrevive a ideia que transita clandestinamente de um velho para um novo texto, supostamente inovador, espécie de barriga de aluguel de uma ideia que lhe é estranha.

A afirmação crescente da sociologia como profissão – ou melhor, orientada pelo simples objetivo de angariação de financiamento – corre riscos de colidir com a prática sociológica orientada pela vocação, ideia associada às noções de ofício e artesanato (Martins, 2004, p. 297). É o que acontece quando as agências de financiamento de pesquisa científica

passam a determinar os temas de investigação que devem ser apoiados, segundo critérios de prioridade não necessariamente científicos. A sociologia como *engenharia social* costuma ser seduzida por benesses financeiras e compromissos políticos. A criatividade individual ou de pequenas redes de pesquisa, própria da produção artesanal, passa então a ser desvalorizada, pois o que conta são os megaprojetos subordinados à lógica burocrática da produção em série (Freitas, 2011). A lógica de descoberta, própria de uma sociologia criativa, dificilmente tem lugar em projetos de pesquisa que são tão ou mais positivamente avaliados quanto mais conseguem antecipar resultados do que ainda não foi pesquisado.

Com a mercantilização do artesanato, os artesãos começam também a ser assalariados de outros: “a muié mandava eu fazer as peças de renda e eu fazia” (Carvalho, 2005, p. 157). Surge a figura do atravessador, intermediário que negocia os trabalhos das rendeiras para serem vendidos em larga escala. As próprias rendeiras, como observei no Ceará, têm um discurso preparado para turistas e até preços especiais para os portugueses, afinal falamos a mesma língua, “coitadinhos daqueles que foram enterrados na praia do Futuro”, assim se lamentou uma rendeira, quando a abordei no mercado central de Fortaleza. Mas não deixam de valorizar o seu trabalho em termos de horas de trabalho despendido (*valor de troca*), ainda que trajem vestidos ou blusas de renda (para mostrar o seu *valor de uso*). Num movimento paralelo, assiste-se também a uma mercantilização da sociologia e ao aparecimento de *atravessadores*, que colocam a produção sociológica, transformada numa espécie de engenharia social, sob pressão de interesses de índole tecnocrático e ideológico (Berger e Kellner, 1981). As consequências desses atravessamentos não podem deixar de ser questionadas, por suas implicações sociais e sociológicas. Desde logo, pela confusão gerada entre problemas sociais e problemáticas sociológicas. Uma concepção utilitarista da sociologia tende apenas a valorizar o conhecimento aplicável. Se os resultados não são imediatamente aplicáveis, qual a razão de ser da sociologia, especialmente do ponto de vista de quem a financia?

A lógica da produção em série ameaça a produção artesanal. Voltemos a *A caverna*, de Saramago. Quando o oleiro Cipriano Algor toma a decisão de fechar a sua olaria artesanal constata, com desgosto, que as peças de barro não sobreviveriam às louças de plástico a imitar o barro, muito mais leves, baratas e resistentes. No entanto, para Cipriano, o plástico não se podia igualar ao barro: nem à vista, nem ao tato e, muito menos, na relação entre a vista e o tato que o oleiro experimenta na sua criação: a vista capaz de ver com os dedos que amassam o barro, os dedos que conseguem sentir o que os olhos estão a ver (Saramago, 2000 p. 27). As ameaças que pendem sobre a sociologia não são muito distintas. Pense-se na entrevista sociológica. Frequentemente, o que nela se vê é o que apenas se ouve quando o silêncio deixa antever o que se diz no seu indizível, informação que os sofisticados programas informáticos de análise de conteúdo têm dificuldades em decifrar. Nada contra os plásticos, muito menos contra os programas informáticos de análise qualitativa, apenas a constatação de que há práticas artesanais de pesquisa, guiadas pela sensibilidade sociológica, que não são de deitar fora quais malgas rachadas ou cacos de barro. Como Saramago colocou na boca do oleiro Cipriano Algor, “saber teoricamente como se faz não basta, aqui sempre trabalhamos a dedo” (ibid., p. 137). Não é que tenhamos que desprezar os almanaques “eu sei tudo” e as enciclopédias “eu sei quase tudo”, mas o saber teórico expressa-se, sobretudo, numa eficácia heurística que gira em torno da experiência e da criatividade (Abbott, 2004).

## Bibliografia

- ABBOTT, Andrew (2004). *Methods of Discovery: Heuristics for the Social Sciences*. Nova York, W. W. Norton & Company.
- ALEGRE, Sylvia Porto (1994). *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo, Maltese.
- BARAÑANO, Margarita (1993). Thorstein Veblen: un alegato en favor de la ciencia. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 61, pp. 201-212.
- BECKER, Howard S. (2010[1982]). *Mundos da arte*. Lisboa, Horizonte.

- BERGER, Peter L. e KELLNER, Hansfried (1981). *Sociology Reinterpreted: An Essay on Method and Vocation*. Garden City/Nova York, Anchor Press/Doubleday.
- BONNER, Anthony (ed.) (1985). *Doctor Illuminatus. A Ramon Llull Reader*. Nova Jersey, Princeton University.
- BURCKHARDT, Lucius. (1991). *Le design au-delà du visible*. Paris, Centre Georges Pompidou.
- CALDEIRA, Isabel Matos Dias e ALMEIDA, Inês Barahona de (2003). "As teias que as mulheres tecem. Vieira tecedeira e a poesia de Sophia". In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.). *As teias que as mulheres tecem*. Lisboa, Colibri.
- CARVALHO, Gilberto (2005). *As artes da tradição. mestres do povo*. Fortaleza, Expressão Gráfica/Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UENCE.
- CERTEAU, Michel de (1990[1980]). *L'Invention du Quotidien: Arts de Faire*. Paris, Gallimard.
- DA MATTA, Roberto (1988). "O ofício de etnólogo ou como ter 'Antropological Blues'". In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro, Zahar.
- DENZIN, Norman K. (1989). Re-reading the Sociological Imagination. *The American Sociologist*, n. 20, pp. 278-282.
- (1990). The Sociological Imagination Revisited. *The Sociological Quarterly*, n. 31, v. 1, pp. 1-22.
- ELIAS, Norbert (1994[1939]). *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford, Basil Blackwell.
- ECO, Umberto (2009[1965]). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Fabula Tusquets.
- FREIRE, Paulo (1997). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo, Paz e Terra.
- FEITAS, Maria Ester de (2011). O pesquisador hoje: entre o artesanato intelectual e a produção em série. *Cadernos EBAPE.BR*, Fundação Getúlio Vargas, v. 9, n. 4, dez., pp. 1158-1163.
- GEERTZ, Clifford (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC.
- HOROWITZ, Irving Lewis. (1983). *C. Wright Mills: An American Utopian*. Nova York, Free Press.

- INGOLD, Tim. (2008). When ANT meets SPIDER: social theory for arthropods. In: KNAPPETT, Carl. e MALAFOURIS, Lambros. (eds.). *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. Nova York, Springer Science/Business Media.
- KAY, John (2010). *Obliquidade: por que razão alcançamos os nossos objetivos mais facilmente de modo indireto*. Alfragide, Estrela Polar.
- KNORR-CERTINA, Karin (1992). Communities or transepistemic arenas of research? A critique of quasi-economic models of science. *Social Studies of Sciences*, n. 12, v. 1, pp. 101-130.
- LAZARSFELD, Paul F. e ROSENBERG, Morris (1955). *The Language of Social Research. A Reader in the Methodology of Social Research*. Nova York, Free Press.
- LEITE, Rogério Proença (2005). "Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir". In: Autores Vários. *Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição*. Cadernos ArteSol 1. São Paulo, Artesanato Solidário/Central ArteSol.
- MARCUS, G. (1980). *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton, Princeton University Press.
- MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza (2004). Metodologia qualitativa de pesquisa. *Educação e Pesquisa*, v. 30, n. 2, pp. 289-300.
- MCQUARIE, Donald (1989). The sociological imagination: reclaiming a vision? *The American Sociologist*, Setembro, 1, pp. 291-296.
- MERTON, Robert K. (1968[1949]). *Social Theory and Social Structure*. Londres, The Free Press.
- , COLEMAN, James S. e PETER, H. Rossi (1979). *Qualitative and Quantitative Social Research: Papers in honor of Paul F. Lazarsfeld*. Nova York, Free Press.
- MILLS, C. Wright (1965[1959]). *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar.
- (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Zahar.
- NETO, Paulo de Carvalho (1966). *Folklore del Paraguay*. Asunción, El Lector.
- OAKES, Guy e VIDICH, Arthur J. (1999). "Collaboration, Reputation and Ethics". In: GERTH, Hans H. e MILLS, C. Wright Mills. *American Academic Life*. Urbana, University of Illinois Press.
- OSTROWER, Fayga (1977). *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro, Imagens.
- (1990). *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro, Campus.

- PAIS, José Machado (2009). *Sociologia da vida quotidiana. teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- \_\_\_\_\_. (2013). O cotidiano e a prática artesanal de pesquisa. *Revista Brasileira de Sociologia*, Sociedade Brasileira de Sociologia, vol. 1, Janeiro-Julho, pp. 107-128.
- RAMOS, Luíza e RAMOS, Arthur (1948). *A renda de bilros e a sua aculturação no Brasil: nota preliminar e roteiro de pesquisas*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia.
- SARAMAGO, José (2000). *A caverna*. Lisboa, Caminho.
- SCHUTZ, Alfred e LUCKMANN, Thomas (2001[1973]). *Las Estructuras del Mundo de la Vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- SENNETT, Richard (2008). *The Craftsman*. New Haven, Yale University Press.
- STERNE, Jonathan (2005). C. Wright Mills, The Bureau for Applied Social Research, and the Meaning of Critical Scholarship. *Cultural Studies / Critical Methodologies*, vol. 5, n. 1, pp. 65-94.
- TIRAPELI, Percival (2006). *Arte popular*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- VERMELHO, Joaquim (1990). *Barros de Estremoz: contributo monográfico para o estudo da olaria e da barrística*. Estremoz, Limiar
- VIRILIO, Paul (2000). *Cibermundo: a política do pior*. Lisboa. Teorema.
- WEBER, Max (1989[1922]). *Science as a Vocation* (Editado por Peter Lassman e Irving Velody com Hermínio Martins). Londres, Unwin Hyman.